نظرية التوصيل
وقراءة النص الأدبى

عبد الناصر حسن محمد

المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات
٥ ش مصطفى طموم - المنيل - القاهرة - تليفاكس : ٣٦٥٥٤٨٧

نظرية التوصيل
وقراءة النص الأدبى

تأليف

د. عبد الناصر حسن محمد

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

١٩٩٩

المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات

٥ ش مصطفى طموم ـ المنيل ـ القاهرة

تليفاكس: ٣٦٥٥٤٨٧

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
كتب عربى
رقم التسجيل ٧٢٠٦

الناشر

المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات

٥ش مصطفى طموم ـ المنيل ـ القاهرة

تليفاكس: ٣٦٥٥٤٨٧

نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى

د. عبدالناصر حسن محمد

رقم الإيداع ٩٩/١٠٧٤٩

الترقيم الدولى I.S.B.N 977-5841-35-6

جميع الحقوق محفوظة

لايجوز نشر أى جزء من هذا الكتاب أو تخزينه أو تسجيله بأية وسيلة أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر.

نظرية التوصيل
وقراءة النص الأدبى

مقدمة:

مهما تكن القراءات النقدية التى تقارب الإبداع الأدبى ، أو تتخذه موضوعا لها كثيرة ومتنوعة فإنها على كثرتها وتنوعها لا تكاد تخرج عن مواقف واتجاهات بعينها إزاء هذا الإبداع . ويوسع الدارس أن يستعرض القراءات الأدبية المختلفة من زاوية محددة تتمثل فيما تطرحه هذه النظرية أو تلك من أسئلة وإشكاليات حول ماهية الإبداع الأدبي ووظيفته . "إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب أو زاوية العمل الأدبى أو زاوية القارئ، أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم الواقع.(١) ويبدو أن هذه الطروحات حول الإبداع ظلت منذ زمن غير قريب تدور فى إطار ثالوث أساسى للنقد الأدبىهو : المؤلف/النص / القارىء .

ولقد كانت الاتجاهات النقدية- على تباين اتجاهاتها -منذ أرسطو وأفلاطون"تختلف فيما بينها فى درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث(السابق) دون الضلعين الآخرين "(٢). فأحيانا نجد دائرة المبدع أو المؤلف تتسع بحيث لا يقف الاهتمام عند شخصيته أو سيرته بل يتجاوز ذلك إلى اعتبار الفنان مرآة لعصره.

وفى هذا الإطار وبناء على نظرية المحاكاة عند أرسطو "تتم دراسة أعمال شكسبير مثلا باعتبارها تصويرا لعالم انجلترا تحت حكم الملكة إلزابيث لمدة زادت على الأربعين عاما " (٣) . وفى أحيان أخرى كان يتم التركيز على دائرة

النص فكان المعنى هو الهم الشاغل للنقد هذا "مع الفارق الكبير بين مـــا كـــانت كلمة معنى تشير إليه والدلالات اللانهائية الآن للنص الواحد" (٤).

فإذا نظرنا إلى الضلع الثالث ألا وهو القارىء فكانت مهمته علـــى أكـــثر تقدير "أن يقرأ فى النص الواحد أكثر من دلالة أو أكثر مـــن مســـتوى للمعنـــى معتمدا على القيمة الإيحائية للغـــة الأدب التـــى لا تكتفـــى بـــالتقرير العلمـــى المحدود"(٥). ولقد تطور النقد وخطى خطوات واسعة فحقق إنجازات مشـــهودة فى التصورات وكذلك فى الأدوات المعرفية، ومع ذلك فقد ظلت زوايا النظر إلى العمل الأدبى فى العصر الحديث متوزعة حول: المؤلف - النص -القارئ .

وعلى كل حال فإن فى مقدورنا أن نستلهم من المخطط البيـــانى لنظريـــة التوصيل اللغوى الذى وضعه العالم اللغـــوى رومـــان جاكوبســـون "roman jakobson" تصورا يمكننا من التمييز والتفريق بين وجهات النظر المتمثلة فى الاتجاهات والمدارس المتباينة عند قراءة العمل الأدبى بغرض دراستها.

السياق "CONTEXT"

الرسالة "MESSAGE"

المرسل(ADDRESSER) ←الاتصال← "CONTACT"←المستقبل (ADDRESSEE)

الشفرة "COD"

وبالنسبة إلى عنصر الاتصال فإنه يمكننا حذفه من المخطط السابق عنـــد مناقشة الأدب "لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظّـــرى الأدب.(٦) وبالتالى فإننا يمكننا أن نتفهم مفردات المخطط السابق فى عملية الكتابة الأدبيـــة على النحو التالى :

المرسل = الكاتب (المبدع).

المتلقي = القاريء.

السياق = الإشارة.

الرسالة = النص.

الشفرة = اللغة الوسيط المتعارف عليها بين الكاتب والقاريء.

وبناء على ذلك نستطيع رؤية المخطط السابق كما يلى :

السياق

الكاتب (المبدع) ـــــــــ النص ـــــــــ القاريء

الشفرة

إن كل نظرية من نظريات الأدب تتجه بدورها إلى التركيز على حد من الحدود السابقة: الكاتب / النص/ القاريء. وبذلك يمكننا القول بأن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية في قراءة العمل الأدبي أو النصوص الأدبية بعامة:

الاتجاه الأول : قراءة تهتم بالكاتب\المؤلف ونجدها في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية.

الاتجاه الثاني : قراءة تهتم بالنص / الأثر الأدبي ونجدها في المناهج النصوصية بعامة مثل البنائية والشعرية والسميولوجية والتفكيكية .

الاتجاه الثالث : قراءة تهتم بالمتلقي / القاريء ونجدها في نظريات التلقي.

والهدف من رصد هذه الاتجاهات المختلفة في نظرتها إلي الأدب يعـــود إلـــي أمرين:

الأول : الوعي بأن الأدب العربي الحديث في مجمله وليد التفاعل مع الثقافـــات الغربية وأن ما نقرأة اليوم والذي أخذنا نقرأه منذ بدايات هذا القرن هـــو نتاج تلاقح ثقافي مخصب بين إبداع الذهن العربي والثقافة الغربية كـــان للثقافة الغربية فيه دور المعطي .

والأمر الآخر: محاولة الكشف عن آليات هذه القراءات –علي اختلافـــها– مـــن خلال ما قامت عليه من أسس فلسفية بهدف إتاحة الفرصة لمزيد من التعرف عليها ترسيخا للوعي بها ومن ناحية أخري خلق نوع مـــن التبصر النقدي التنويري الذي نراه ضروريا لمقاربة الأعمال الأدبية المعاصرة مقاربة علمية واعية تعتمد علي أدوات معرفية ومنهجيـــة متطورة.

الفصل الأول

الاتجاهات التاريخية

الاتجاهات التاريخية:

يتمثل هذا الاتجاه عند من وصلوا الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية. ولقد ركز أصحاب هذا الاتجاه في قراءتهم للعمل الأدبي علي مبدعه ،وذلك بتتبع سيرته وسيرة عصره فأخذوا يجرون تحليلاتهم علي نفسيته وعقده حتي جعلوا من النص "وثيقة تاريخية تدل علي زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها " (٧)

وقد بالغ بعضهم في دراسته للنص الأدبي انطلاقا من مبدعه إلي درجة اعتبار قصدية الكاتب شرطا أساسيا لتفسير ما أنتجه من نصوص ولقد كتب هيرتش يقول"إنه لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قاطع علي الإطلاق إلا إذا افترضنا نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير " (٨)

وفي الحقيقة فإن التحولات التاريخية -قبل ذلك – كانت قد وجدت طريقها إلي الأدب عبر مفهومي : الطبيعة والتقليد في نظرية المحاكاة عند الكلاسيكيين وذلك ما ثار عليه الرومانسيين حيث أصبح مفهوم التقليد في الثورة علي الكلاسيكية عند الرومانسيين علي وجه الخصوص استلهاما للأفكار عند القدماء، ولم يعد اقتفاء لهم ،وذلك ما يفرضه ذوق العصر محكوما بالتغير والتحول التاريخيين ، كما أن مفهوم الطبيعة انتقل من الاقتصار علي الحسن التام والبهاء الكامل إلي القول بفكرة عالمية العقل البشري التي تسربت عبرها حركة التاريخ إلي البناء الكلاسيكي فحطمت قواعده وأسسه ،ومن الحق أن يقال إنه "فيما يتصل بالمجال النقدي علي وجه الخصوص نجد أن الإطار الفكري الذي انبثق

داخله هذا الوعي التاريخي تمثل علي وجه التحديد في المدرسة الرومانسية (٩) التى جاءت لتؤسس مبادىء تقوم علي نقد نظرية المحاكاة ، "وذلك حين اعتني الرومنطيقيون بالإنشاء الأدبي فوصلوا بينه وبين منابعه إلا أنهم خرجوا في ذلك ، علي الترسيمة القديمة خروجا ظاهرا،فلقد حذفوا مفهوم " الطبيعة " اليوناني واستبدلوا به " الفرد "مفهوما جديدا ذا أبعاد انفعالية وحذفوا مفهوم المحاكاة وأحلوا محله مفهوم الخلق " (١٠)

ولقد نزل مفهوم الخلق بالآثار الأدبية إلي معترك التحولات التاريخية حيث كان مفهوم الخلق في عرف الرومانسيين "يصدر عن القلب وهو مطرد أما وسائل الأداء وشروط التعبير فتخضع لحركة التاريخ"(١١) ويرجع الربط بين الخلق الأدبي والتاريخ عند الرومانسيين في الأساس إلي إظهار نوع من المقاومة لسلطة السلف ،حيث يؤدي الأخذ بالتاريخية إلى مشروعية الخروج علي الكلاسيكية (١٢) ونستطيع أن نخلص من ذلك إلي أن الرومانسية هي التي بدأت التوجه إلي التمثيل المنتظم للتاريخ باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع ، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع وباعتباره – وهذا هو الأهم – تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها (١٣) وقد ترتب علي ذلك –كمردود لإحلال الإنشاء الأدبي في معترك التاريخ – أن ظهر في الأعمال النقدية الأخذ بالتنظيم والتقسيم والتصنيف أسوة بالعلوم الطبيعية نتيجة لنمو حركة البحث العلمي* والأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية علي حد سواء ،وكان الاهتمام بالتوثيق ورصد أكبر عدد من البيانات وعدم قبول

الأشياء بوصفها بداهات ،وكذا الاعتماد علي العقل والبرهان ،ثم التعامل مع النصوص من منطلق بعينه يتمثل في درجة نسبتها إلي أصحابها وتوثيقها ودراسة المصادر الأدبية ،وكذا علاقة التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين محليا وعالميا وكل ذلك كان يمثل الترجمة العملية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده(١٤).

وهكذا " انبثقت نظرية التعبير في الفن من كفاح الرومانتيكيين ضد الكلاسيكية الجديدة التي سيطرت علي القرن الثامن عشر والتي كانت استمرارا لنظرية المحاكاة القديمة وفي عبارة الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) الشهيرة " الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية " ما يقدم جانبا من جوانب الأساس الفكري لهذه النظرية (١٥) ولكن أهم ما يعنينا أن "المذهب الرومانسي الذي أزاح كل القيم التقليدية المطلقة -سلطة الدولة وسلطة الأب وسلطة الأعراف الاجتماعية ...الخ -ليقيم علي أنقاضها مطلقا آخر وهو شخصية الفرد ، أبي إلا أن يكون النقد تعبيرا عن الشخصية كالشعر والرواية " (١٦)؛ لذلك كان احتفاء الرومانسيين بالتعبير الإبداعي للفرد " ضمن الاحتفاء بالفرد الخلاق الذي يصنع التاريخ علي عينه ويقود الجماعة بقدراته الاستثنائية، وقد أراد هؤلاء جميعا أن يصححوا خطأ نظرية المحاكاة القديمة التي قرنت الفن بالكشف عن العالم الخارجي وتقليد قوانينه الأساسية في تصوير عام يركز علي الأساسي والجوهري " (١٧) ومن هنا كان تقدير الرومانسيين "أن إزالة نظرية

المحاكاة لا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق العودة إلي العالم الداخلي للمبدع من حيث هو كائن متفرد ينطوي علي انفعالات لها أهميتها " (١٨)

لذلك فقد رأي الرومانسيون في الفرد المبدع إنسانا "متمردا علي القيود، متأبيا علي الجمود، لا ينصاع إلي تقاليد الجماعة ،وإنما إلي رغبته العارمة في الحضور، الرغبة التي تنبثق من أعماقه المتفردة، وكما أصبح الفن قرين هذا الفرد في حركته الخلاقة في الوجود وفي فلسفته التي تدور حول قيمة الحرية الفردية، اقترن الفن بأعماق هذا الفرد في تفردها وفي تفجرها الذي يتولد عنه الإبداع " (١٩) وبهذا أصبح الفن في جوهره "لا يعبر عن حقيقة خارجية وإنما يعبر عن حقيقة داخلية ،هي مجموعة من الانفعالات الفردية التي تفرض علي المبدع أن يعبر عنها،أي أن ينقلها من وجود داخلي إلي وجود خارجي هو العمل الفني الملموس "(٢٠) وبوسعنا أن نلتمس تجسيدا بارزا لإعلاء قيمة الفرد عند الرومانسيين في مقولة ،رالف إمرسون " الرومانسي الأمريكي حين كتب يقول :أنا –تلك الفكرة المسماة أنا – هي القالب الذي يصب فيه العالم كشمع منصهر "(٢١). وعلي الرغم من كون الرومانسية بوصفها مذهبا أدبيا لم تدم طويلا – قدر عمرها لدي النقاد بحوالي ثلاثة عقود– إلا أنها سرعان ما تركت مكانتها لأفكار نقدية متناثرة لا تكاد تكوّن مدرسة نقدية أو مذهبا متكاملا لكنها تلتقي جميعا في التشكك من الثقة الكاملة في العقل أو الذات خصوصا بعد ظهور آراء فردريك نيتشه في محدودية العقل واعتباره سجنا للإنسان (أو للفرد) وبالتالي لم تعد الذات الإنسانية قادرة علي إدراك العالم والتعرف عليه بمقدار ما أصبحت لغة الفرد هي الأساس في معرفته بالعالم ،وساعد علي تبديد صورة الفرد الكامل

ما وصلت إليه أبحاث (دارون)عن النشوء والارتقاء التي حطمـــت التصـــور القائل بكمال الإنسان الذي خلقه الله على صورته.

(٢)

وفي إطار البحث في الآثار الأدبية من حيث ما يدخل عليها في نشأ تـــها من تحولات تاريخية ،وما يطرأ عليها من عوامل ومؤثرات ،برز إلي الوجود ما يعرف بالنقد الماركسي وقد أدرج هذا النقد المبدع والنص والمتلقي معا ضمـــن منظور اجتماعي عام ،وقد أقامت نظرية النقد الماركسية تصورها بنـــاء علـــي مفهومين أساسيين:

الأول: فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية ،حيث تتجسد الأولي فـــي "حقـائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات وفي تجسيدها المادي في الجانب الاقتصـــادي والسياســي ونظـم العلاقـات الاجتماعية " (٢٢) بينما تنبثق الأبنية الفوقية من هـذه الأبنيـة التحتيـة متمثلة "في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ولعل الطبقـــة الأشـد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلي ولكن اعتمادا عليها فـــي الآن ذاته هي الآداب والفنون " (٢٣)

والآخر: مفهوم الانعكاس الآلي وإذا كان المحكي عند اليونان هو الطبيغة فعنـد أصحاب هذه النظرية هو المجتمع.

ولما كانت البنية الفوقية تتشكل من الفن والقانون والسياسة والدين بتـــأثير قوي من البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعي الواعي للعلاقـــات الاقتصاديـة

والصراع الطبقي فقد رأت النظرية استحالة دراسة الأعمال الأدبية والفنية بمعزل عن البنية التحتية للثقافة بحقائقها الاقتصادية والاجتماعية وبهذا الفهم فإنه "ليس لدارس الأدب إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلي لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في النصوص الفنية " (٢٤) وقد خلصت النظرية الماركسية من خلال المفهومين السابقين إلي الاعتماد علي مبدأ "الحتمية التاريخية " وذلك بتصور التاريخ البشري باعتباره مراحل لابد من تواليها علي النمط الذي وضعته ،وقد تمثلت النظرية الماركسية في الإنتاج الفكري والأدبي طبقا لمحورين أساسيين :

الأول : أن الإنتاج الأدبي ينبثق في الأساس من الواقع المادي في المجتمع والحياة.

الآخر : ربط الإنتاج الأدبي والفني بحتمية تاريخية جبرية لا فكاك منها ،وذلك مؤداه أن الفنون تبدأ بطريقة نظرية انطباعية لتخضع للنظام الرأس مالي منتهية بالمستقبل الاشتراكي ،والفنون التي لا تتجه هذه الوجهة من المنظور الاشتراكي – مضادة لحركة التاريخ فاقدة لمصداقيتها " (٢٥)

وربما وصلت الماركسية إلي ما وصلت إليه نتيجة للانبهار والتحول المدهش إلي العلمية في محاولة بناء مجتمع روسي حديث ومتطور ؛ لذلك جاءت الدعوة الصريحة إلي سيادة العقل والإيمان بقدرته علي الفحص الدقيق مع التخلص النهائي من ذاتية الرومانسية المفرطة في تمسكها المتفائل في إطلاق

حرية الفرد وتفجير طاقاته الإبداعية علي المستوي الفردي .جاءت الماركسية لتضحض هذا،مؤمنة بأن الإبداع ليس نتاجا فرديا بقدر ما هو إنتاج جمعي تتحكم فيه وتحدده بصورة جبرية مستويات البني التحتية اقتصادية أو اجتماعية خالقة المضمون الإبداعي الذي يفرض في النهاية شكلا مناسبا له علي حد قول ماركس المشهور : "ليس للشكل أية قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون" ؛لذلك فإن المضمون عندهم يسبق الشكل ،وبناء عليه فإن اختلاف المضمون أو نمط الإنتاج يستتبعه بالضرورة الحتمية تغير في الشكل .

مما سبق نري أنه إذا كان المنهج التاريخي –وخصوصا في النظرية الماركسية – قد قدم تصورا لفكرة تاريخية الأدب ،وارتباطها بتطور المجتمعات، وتحولاتها طبقا لاختلافات عديدة منها البيئة والظروف والعصر فإن كل المناهج الاجتماعية –سواء علم اجتماع الأدب او واقعية جورج لوكاتش أو بنيوية لوسيان جولد مان –قد اتخذت من المنطلقات السابقة –بشكل أو بآخر–مرتكزات لأفكارها خصوصا عبر مفهومي : الزمان والمكان "إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغيير النوعي للأعمال الأدبية بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة ،وعبر اختلاف المكان –أيضا–إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه " (٢٦) .

إن المنطلقات الأساسية للماركسية ظلت ممتدة حتى عند جورج لوكاتش الذي حاول أن يقلص فكرة الحتمية دون إهمالها فلم يخرج من الوقوع في أسرها لقد كتب يقول بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين كل من التطور الفكري والاقتصادي متأثرا بما قاله إنجلز من كون الفلسفة قد قطعت أشواطا

واسعة من الرقي في فرنسا القرن الثامن عشر وفي ألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون هذان المجتمعان متطورين اقتصاديا أو اجتماعيا وقد ساقه ذلك إلي الاعتقاد النسبي باستقلالية الفن.

ومع ذلك فقد ظل لوكاتش يعتقد مع الماركسيين أن جوهر الفعالية في الإبداع الأدبي مرهون بتحولات الواقع الاقتصادي والاجتماعي ،ولقد رأى لوكاتش أن الإبداع الأدبي يمكن من الوعي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له ،وبناء علي ذلك فقد "حلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة " (٢٧).

ويتخذ معني الانعكاس (reflection) بعدا عميقا لدى جورج لوكاتش لا يتوقف عند القشرة الخارجية للأثر الأدبي ،فهو يري علي سبيل المثال أن الرواية انعكاس للواقع "لا بمعني أنها تقتصر علي وصف المظهر السطحي للواقع،بل بمعني أنها تقدم انعكاسا أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية " تصاغ في كلمات " (٢٨).

ومع كل ذلك فقد تناسي جورج لوكاتش –علي ما بينا سابقا–عند التطبيق ما كان ذهب إليه من أن للأثر الأدبي استقلالا نسبيا عن الاقتصاد والاجتماع فجعل المؤثرات تتدخل في الإبداع الأدبي من الواقع الاجتماعي نحو الظاهرة الأدبية. ومن الحق أن يقال " إن أبحاث لوكاتش الفكرية والنقدية هي التي أسست المنهج الاجتماعي الجدلي ،وإن مفهوم " الوعي الاجتماعي "في النص الأدبي ، والصفة أو الهوية الطبقية الملازمة له هو مفهوم لوكاتشي في الأساس " (٢٩).

ولقد جاء من بعد لوكاتش الناقد الروماني لوسيان جولدمان (lucien goldman) متأثرا بمذهب هيجل (hegel) الجدلي في الفن من ناحية وبأبحاث أستاذه الروحي لوكاتش في المجال الأدبي من ناحية أخري ، والدليل علي ذلك أنه بني تصوراته وأفكاره علي كثير من المفاهيم الأساسية التي جاءت عند لوكاتش من مثل : (البنية الدالة)،(الوحدة الشاملة)، (الوعي الممكن)، (التشيؤ) وهي مفاهيم كانت بمثابة البداية التي انطلق منها جولدمان مازجا بينها وبين غيرها من المفاهيم التي تعلمها من عالم النفس السويسري جان بياجيه المعروف بأبحاثه عن عمليات الفكر في مرحلة الطفولة " (٣٠).

وينطلق جولدمان في بنيويته التوليدية من فكرتين أساسيتين : الأولي أن العمل الإبداعي لايعبر عن الفرد بقدر تعبيره عن الوعي الطبقي للفئة الاجتماعية ،علي اعتبار أن وجهة نظر المبدع ورؤيته عملية معقدة يختزل فيها ضمير الجماعة ورؤيتها من خلال الوعي الجماعي والضمير الجمعي ، و الأخرى أن العمل الإبداعي يتسم بوجود أبنية دلالية كلية تختلف من عمل إلى آخر علي الرغم من إمكانية وجود تناظر بين بنية الوعي الجمعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى ، ولقد ترتب علي ذلك " أن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي الطبقي هي أهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم) فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج الكلي للأديب ولعصر معين ،وعن طريق رؤية العالم

يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلامة الخلاقة بين الأعمال الأدبية من ناحية والوقائع الاجتماعية والخارجية من ناحية ثانية (٣١).

وإذا كانت أبحاث لوكاتش الفكرية والنقدية قد أسست المنهج الاجتماعي الجدلي فإن بوسعنا القول بأن جولدمان استطاع أن يطور هذه الاجتماعية الجدلية فيما عرف بالبنيوية التوليدية حيث جاءت أبحاثه مبرزة "خاصة التناسق في بنية العمل الأدبي بين عناصره ، ولتقيم من جهة ثانية مفهوم علاقة التناظر (homologie) بين بنية العمل الأدبي وبين البنية الذهنية – التي تكلم عنها لوكاتش–للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله ، وبذلك دلت على مكمن الملمح الفني الجمالي دون أن يكون ثمة من تناقض بين وجود هذا الملمح وهوية الوعي في النص الأدبي" (٣٢) .

وبذلك استطاع جولدمان أن يطور أفكار لوكاتش فيما يخص علاقة الأثر الأدبي بالسياق التاريخي الذي ينشأ فيه حين ذهب في مفهوم الانعكاس إلي أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية لا عكسا آليا وإنما علي سبيل التمثيل والمضارعة ؛ لذلك فإن الكتاب العظام الذين يمثلون عصورهم ، حسب، هم أولئك الذين يعبرون عن رؤية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعي الطبقي (٣٣) .

وإذا كانت الإضافة الحقيقية التي قدمها هذا المنهج تتمثل في رفضه عزل النص وانغلاقه علي نفسه كما يؤكد جولدمان من خلال مبدأين :الأول ضرورة الكشف عن العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع ، والآخر أن للفكر موقعه

الطبقي في المجتمع ، وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية للعالم يتوجه النقد في تحليله للكشف عنها ؛وبذلك يصبح من مهمة النقد البحث عن هذه العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي ، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة (٣٤) . وأيا ما كان الأمر فإنه إذا تمثلت إضافة هذا المنهج في عدم إغفاله للجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية " (٣٥) فإنه قد أخذت عليه بعض المآخذ لعل من أهمها ما يلي:

١- تعلقه بأحادية المعني وذلك حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معني واحدا يتعين علي الناقد الوصول إليه ونقله إلي لغة المفاهيم.

٢- لفظه للنصوص والآثار الأدبية الغامضة والطعن في قيمتها إذ عدها غير متناسقة البناء.

٣- أنه منهج يكشف عن شخصية القارئ وعن مواقفه الفكرية أكثر مما يكشف عن الأثر الأدبي ذاته.

٤- فقدانه القدرة علي التمييز بين الآثار الأدبية الجيدة والرديئة علي السواء ، الأمر الذي جعله يتناول أعمالا أدبية مشهورة فرضت نفسها علي مر العصور.

الفصل الثانى

الاتجاهات النصية

الاتجاهات النصية:

غالبا ما تكون التيارات المحافظة التي تكرس للقديم مصدرا محفزا مستثيرا لكل جديد كرد فعل لهذه التيارات. فإذا كانت التيارات التقليدية قد رسخت مجموعة من المبادئ من مثل أن العمل الإبداعي وليد الحياة الاجتماعية ووليد الحياة الإبداعية في آن ، وأن النص الأدبي تعبير شديد الخصوصية بصاحبه ،وهو نقطة الالتقاء الروحي بين المبدع والمتلقي ، وكذا الإيمان بأن العمل الإبداعي يعطينا الحقيقة واضحة جلية تعبيرا عن الحياة الإنسانية ، نقول إذا كانت التيارات التقليدية تكرّث لمثل هذه القيم فإن بوسعنا أن نعتبر أن النصوصيين بعامة قد برزوا كرد فعل طبيعي ومنطقي لاحتكار وسيطرة مثل هذه القيم الأدبية والإبداعية ، وإذا كان المبدع ممثلا في تاريخ اجتماعي أو نفسي قد أخذ الحظ الأوفر من تسليط الأضواء عليه فإن المناهج النصوصية إن صحة التعبير جاءت لتحد من المبالغة في التركيز علي المؤثرات الخارجية؛ ولتعطي النص الأدبي في ذاته ما يستحق من الاهتمام .

ولقد نظر أصحاب هذا الاتجاه –علي اختلاف توجهاتهم – من أسلوبيين وبنيويين وتفكيكيين وأصحاب نظرية علم النص إلي الأثر الأدبي ذاته دون ما يرتبط به من سياقات تاريخية أو اجتماعية عازلين بين النص وتاريخيته من ناحية وبين النص ومؤلفه من ناحية أخرى ،كما أنهم اعتبروا النص الأدبي لا تتضمّن وظيفته الإخبار بالحقيقة. وعلي كل حال فبوسعنا أن نتلمس بواكر هذا

الاتجاه في جهود فكرية ونقدية سابقة علي تيارات البنيوية وما بعدها تبرز من خلال تيارين ظهرا في العقد الثاني من هذا القرن:

الأول: تيار النقد الجديد (New Criticism).

الآخر: الشكلانيون الروس (Formalism).

ولاشك عند متتبع تيار النقد الجديد والشكلانيين الروس أن مبادئ الشكلية الروسية تتفق إلي حد كبير بل تتطابق في كثير من تفاصيلها مع مبادئ النقد الجديد في العالم الغربي في انجلترا وأمريكا علي وجه الخصوص ،غير أن تأخر ترجمة النقد الروسي لم يعط فرصة للتواصل بين كلا التيارين ؛ إذ ليس لدينا ما يؤكد أن ريتشاردز (I.a. richards) ، أو إليوت (t.s. eliot) من مدرسة النقد الجديد قد تأثرا ولو بشكل غير مباشر بمدرسة الشكلانيين الروس. ومن المهم أن نتوقف عند هاتين المدرستين لما لهما من تأثر جلي سواء في نقد الحداثة أو ما بعد الحداثة.

أولا النقد الجديد:

بدأ شيوع هذا التيار النقدي في العشرينيات من هذا القرن، وقد ساد الساحة الأدبية والفكرية حتي أوائل الخمسينيات ولمدة ثلاثة عقود متوالية خصوصا في انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية متخذا من كتابات ريتشاردز وإليوت وجون كرورانسوم، وخصوصا الأخير في كتابه (النقد الجديد)،أهم ما طرحه من مبادئ وأفكار حول قراءة العمل الأدبي.

ولعل من أهم ما جاء به تيار النقد الجديد ـ فيما يخص رصدنا وتتبعنا للمناهج والمدارس الأدبية المختلفة في قراءة العمل الأدبي ـ الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا في ذاته ،لا يمت بصلة إلي شئ آخر ،وربما تأثر أصحاب هذا التيار بما كان يعرف بالنزعة التصويرية تلك التي كان أصحابها "يعنون بالشكل وبوضوح العبارة ، ويثورون على الوزن التقليدي ...ولتمردهم أثر محمود في تحرر الشعر الأمريكي من القيود الثقيلة التي كان الشعر بها فارغ المعني،ولايهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية"(٣٦) بل هم علي النقيض من ذلك لأنهم "يحرصون حرصا بالغا علي الشكل ،ويبالغون في الإفادة من الحلى اللفظية والصنعة ،ومن العبارات المعروفة لأحدهم وهو آلن تيت (Allen Tate) في نقد ديوان :(الأغنيات السبعة) لإزرا باوند قوله : "هذه الأشعار ليس لها من معني ،ولكنها أشعار ممتازة" ، ويؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك "حديثا جديدا كل الجدة في أشعاره " (٣٧)

وربما كان اسبنجارن أسبق من النقاد الجدد حين راح يأسى لانتصار التعبير علي الشكل حيث كتب يقول :"كل عمل أدبي نتاج فكري تسيطر عليه قوانينه الخاصة به ، ولاشئ سوى الشكل" وذلك في محاضرة ألقاها سنة ١٩١٠م في كولومبيا بعنوان :"النقد الحديث" (٣٨) وإذا كان العمل الإبداعي قد ظل ـ على مر العصور ـ تتنازعه ثنائية الداخل / الخارج فإن النقد الجديد تبنى مقولة الداخل،ولكن الداخل هنا ليس هو الذات الرومانسية التي شعر الرومانسيين بضرورة عودتها وإعطائها كل الصلاحيات في مواجهة سيطرة العلم من ناحية

وإخفاق العقل البشري في تفسير الوجود من ناحية أخـــرى ، كمـــا أن مقولـــة الداخل عند مدرسة النقد الجديدليس المقصود منها ذات القارئ ــ علي ما سوف نراها مسيطرة عند أصحاب نظرية التلقي حيث تصبح ذات القارئ هي المصدر الأوحد لإنتاج الدلالة ــ بل هي عندهم تعني داخل النص مستقلا عن ذات المبدع والمتلقي ،وذلك يجسد محاولة هذه المدرسة الأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته فـــي التعامل مع النص الأدبي. ولكن الأخذ بالمنهج التجريبي في التعامل مع النـــص الأدبي أوقع النقاد الجدد في مأزق حقيقي ظل ملازما لهم حتى النهاية ويتمثـــل هذا المأزق في تبني منهج علمي يعتمد على تجريبية واقعية في إطار محاولـــة تطبيقية علي حقيقة غير علمية هي الإبداع الأدبي. (٣٩)

وعلى الرغم من كل ذلك فإنه يحسب لهذه المدرسة النقدية أنها تمثل إعـادة قيمة النص الأدبي وتأسيسها علي أصول فنية ، وذلك حين اعتبرت العمل الأدبي "وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مـــع أي عمـــل آخر،حتى وإن كان من نفس المؤلف.(٤٠) وما يهمنا أن نرصد هنا أهـــم مـــا أرهصت به مدرسة النقد الجديد في ظهور المناهج النقدية الحديثة مثل البنيويـــة والأسلوبية والشعرية والتفكيكية وعلم النص وغيرها.

ومن المعروف على سبيل المثال أن "جذور النص الأدبي المغلق والنـــص اللغوي المفتوح ولانهائية المعني عند التفكيكيين تبدأ في داخل تربة النقد الجديـــد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات . هذا بالإضافة إلي أن النقد الجديـــد فـــي

مرحلته النفسية عند ريتشاردز يعتبر رائدا مبكرا لنظريات التلقي التي سوف تزدهر في فترة السبعينيات المفصلية والتي ستترك الدلالة ليحددها القارئ "(٤١)

ومن جهة أخرى فإن مناهج النقد الأدبي الحديث ــ على ما بينها من اختلافات ــ يعتمد كل منها علي مفهوم القراءة اللصيقة (CLOSE READING) للنص التي تعد من أبرز إنجازات النقد الجديد ، وجوهر المقاربة الحديثة للنصوص الأدبية "(٤٢) .

ونستطيع أن نختتم حديثنا عن مدرسة النقد الجديد برأي كلينث بروكس (Cleanth Brooks) عن وظيفة القصيدة لنرى مدى تطابق المفهوم النقدي عند المدرسة مع ما جاءت به المدارس النصية بعامة بعد ذلك ،ففي مقال متأخر له عن النقد الجديد ،نشر في مجلة "Sewanee Review"

يقول عن وظيفة القصيدة بوصفها خلق معنى من خلال السياق ،وهذا المعنى يتم نحته داخل التوتر من المعاني المحتملة الأخرى سواء كانت دلالات أو لغة يومية أو بنى أخرى كالقصائد الأخرى على سبيل المثال(٤٣).

ويعلق أحد النقاد علي ذلك بقوله "إن أهمية هذا التوصيف المختصر لوظيفة القصيدة يتمثل في أنه يلخص في إيجاز دقيق وظيفة الشعركما يراها النقاد الجددمن ناحية ،ويحدد درجة الريادة للنقد الجديد حول أبرز الآراء البنيوية والتفكيكية ، من أنساق لغوية مغلقة للدلالة وبينصية (تناصية) من ناحية أخرى، بل إنه يتحدث صراحة عن استحالة تجاهل القارئ ،وإن كان يحذر أيضا بنفس الصراحة من أن تتحول دراسة الأدب إلي دراسة في سيكولوجية القارئ "(٤٤).

وعلي الرغم مما ينطوي عليه الرأي السابق من مبالغة إلا أنه يعكس بشكل أو بآخر مدى ما كان لمدرسة النقد الجديد من أثر عام علي ما جاء بعدها من مذاهب ومناهج نقدية تعتمد النص الأدبي منطلقا لدراسة الأدب.

ثانيا: حركة الشكلانيين الروس:

لم تكن حركة الشكلانيين الروس * بعيدة عن كثير من الأفكار الأساسية التي طرحتها مدرسة النقد الجديد في كل الأحوال ،وعلى رأسها فكرة استقلال العمل الأدبي ، وهي تعد الرافد الثاني لظهور المدرسة البنائية على اختلاف اتجاهاتها ،ولقد "كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين : الأولى حلقة موسكو اللغوية التي تأسست ١٩١٥ والأخرى جماعة أبو ياز (OPOJAZ) اختصارا للعبارة الروسية :جمعية دراسة اللغة الشعرية التي بدأت نشاطها عام ١٩٦١ (٤٥). وقد ارتبطت الحركة منذ بداية نشأتها بطلائع الاتجاه المستقبلي في الأدب الروسي (الجبهة الفنية اليسارية) وقد "قام هذا الارتباط الوثيق متمثلا في محور ذي طرفين: أما الأول فهو الرغبة العارمة في التجديد ورفض الماضي وفي الطرف الثاني يقع الاهتمام الكبير بلغة الفن وأدواته "(٤٦) .

وبناء علي ذلك فقد كان الشكلانيون الروس علي وعي كبير بعدم دقة المصطلحات التقليدية التي كانت سائدة في النقد الأدبي ، ومن هنا فإنهم راحوا يبتعدون عن الثنائية القديمة (الشكل والمضمون) وقد أحلوا فكرتين محلهما هما: المادة والإجراء ، حيث تعني الأولى عندهم المواد الأولية للأدب وهي القابلة

لاكتساب قيم جمالية ،وعن طريقها يتم الاختبار أو الإجراء بطريقة تسهم في خلق العمل الأدبي عبر مجموعة من الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالبناء الفني وهي الفكرة الأخرى، فقد ترتب على ذلك عندهم أن الكلمات في الأدب "ليست مجرد شر لابد منه، أو طريقة لقول شيئ ما ،ولكنها هي نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكون من كلمات ،ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة ،فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام ،والرسام بالألوان (٤٧).

ونتيجة لإيمانهم بما سبق مع الأخذ في الاعتبار بإصرارهم علي استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه فقد كان تصورهم لعملية الإبداع الأدبي "أنها توتر بين القول العادى والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته ؛ ومن هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ،حيث تنطلق منه ــ على حد تعبيرهم ــ المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية ... ونتيجة لهذه الرؤية فإن العمل الشعري عند الشكلانيين إنما هو تصرف في اللغة لاتمثيل للواقع ،فهذا الواقع يظل متمتعا بوجود كوني تجريبي مجاوز للأدب وبعيد عنه "(٤٨) وقد خلص الشكلانيين الروس إلي أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه ،وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات ، وإنما هو أدبي بحكم صياغته ، وأسلوبه ، وطريقته ،ووظيفة اللغة الفنية فيه(٤٩).

ولما كان الرأي عند الشكلانيين الروس ــ وعند النصوصيين بعامة فيما بعد ــ أن تستجوب النصوص الأدبية نفسها عن أدبيتها فقد ناقشوا الماركسية

اللينينية لأنها تصدر عن مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبي بوسطه الاجتماعي ـ وذلك طبقا لمفهوم الانعكاس ـ ولأنها ترجع الأثر الأدبي إلي الفكرة التي تنقلها من لغة الفن إلي لغة الواقع ؛ لذلك فقد أخذوا علي منهج لوكاتش وجولدمان من بعده التعلق بأحادية المعنى ، وبأنه منهج يقتصر من الآثار الأدبية علي ما يؤيد أفكارا مسبقة عند الدارسين .

وقد تكرر الأمر نفسه في نقد البنائيين للماركسية فيما بعد علي لسان ناقد من أشهر النقاد الذين مارسوا النقد ذي النزعة النصوصية بعامة تنظيرا وتطبيقا فلقد كتب رولان بارت يقول "إن الكتابة الماركسية في الأصل معطاة بوصفها لغة للمعرفة ،ومن ثم فهي كتابة وحيدة المعنى ؛ لأنها موجّهة للحفاظ على التحام "طبيعة "،والوحدة المعجمية لهذه الكتابة هي التي تتيح لها أن تفرض استقرارا في التفسيرات واستمرارا في المنهج" (٥٠)

بين الشكلانية والبنائية:

لقد طرح الشكلانيين الروس على لسان تنيا نوف (Tynyanov) سؤالا سيغدو بعد قليل ـ عند البنيويين بخاصة ـ على جانب كبير من الأهمية حين كتب يقول متسائلا :هل ما يسمى بالدراسة الأصيلة لعمل أدبي ما... خارج علاقته بالنسق الأدبي ممكنة ؟

ولقد كانت الإجابة عند الشكلانيين بالنفي طبعا إذ "إن مثل هذه الدراسة المنعزلة لعمل ما ليست سوى تجريد يشبه تجريد عنصر فردي من العمل ،إن العمل الأدبي يرتبط برباط لاانفصام له بالنسق الأدبي ،ويفقد هويته خارج ذلك السياق " (٥١) . وبناء على هذا المبدأ فقد ربط كثير من مؤرخي النقد الأدبي

بين البنيوية والشكلانيين الروس "بل يذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة " (٥٢) وإذا كان تنيانوف هو أول من استخدم مصطلح "البنية" في السنوات المبكرة في العشرينيات، وإذا كان استخدامه لهذا المصطلح "قد ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ،ولطبيعة النثر ،ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته " (٥٣) فإن جاكوبسن(Roman Gakobson) ــ وهو رائد من رواد الحركة في بداياتها ــ قد استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام ١٩٢٩ بوعي تام ،و في محاضرة له عن الشكلانيين الروس سنة ١٩٣٥ نراه يتحدث عن ما يسمى بالعنصر المهيمن (The dominat) وهو عنده "المكون الذي يحقق تركيز العمل الأدبي ، ويعمق تماسك بنائه ، بل إنه في حقيقة الأمر النظام الكلي في عصر من العصور ، أوفي أعمال كاتب ما ،أو داخل نوع أدبي أو فني بعينه ،هو جوهر النسق " (٥٤).

ولعل من الإنصاف أن نقول إن الشكلية الروسية لم تهمل إطلاقا الأبعاد الخارجية في قراءة العمل الأدبي ،فقد مرت النزعة الشكلية بمراحل من التطور فانتقلت من فكرة شكلوفسكي عن النص بوصفه مجموعة من الوسائل إلي فكرة تنيانوف ــ الأكثر تطورا ــ عن النص بوصفه نسقا وظيفيا ،ويكفينا أن نشير هنا إلي ما كان يسمى بأطروحات جاكوبسن ــ تنيانوف ١٩٢٨

"فقد كانت هذه الأطروحات رفضا للشكلية الآلية ،ومحاولة لتجاوز منظورها الأدبي الضيق عن طريق محاولة تحديد العلاقة بين المتتالية الأدبية المتتالية التاريخية (HISTORICAL SERIES)

وقد أكدت هذه الأطروحات أن الكيفية التي يتطور بها النسق الأدبي تاريخيا لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تؤثر بها الأنساق الأخرى في هذا النسق"(٥٥) ولقد تعهدت حلقة براغ بهذا المبدأ وعملت علي تطويره فكتب موكاروفسكي (MUKAROVSKY) يقول "إن من الحمق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي ، وتبنى نظرة تنيانوف الديناميكية إلي الأبنية الجمالية، فاهتم كل الاهتمام بالتوتر الدينامي بين الأدب والمجتمع في أي إنتاج فني " (٥٦) ؛

وبذلك نستطيع أن نرى في مجهودات كل من باختين (BAKHTIN)، وجاكوبسن، وتنيانوف، وموكاروفسكي تجاوزا لما طرحته الشكلية الروسية الخالصة عند كل من شكلو فسكي،توماشيفسكي (TOMASHEVSKY)، ايخنباوم مما كان إعدادا جيدا ــ من حيث الاهتمام بالجوانب الاجتماعية ــ لما طورته البنيوية التوليدية والنقاد الماركسيون بعامة فيما بعد . وعلي الرغم من كل هذاظل الانطباع السائدعن الشكلية يعكس اهتمامها بالشكل متعزلاعن أبعاده الاجتماعية. وإذا كان أهم إنجاز قدمته مدرسة النقد الجديدللبنائية والنصوصية بعامة متمثلا في التركيز علي الأثر الأدبي ذاته ومن ثم القول باستقلاليته فإن الشكليين الروس قد جمعوا بين الأثر الأدبي والشفرة بحيث صارت هذه المدرسة تسعى إلى استنباط شاعرية النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية /اللغوية) وصارت الأدبية عندهم تنطلق من دراسة النص الواحد من أجل الخروج بمبدأ شاعري يمكن تطبيقه علي نصوص أخرى من جنس ذلك النص المدروس.

النظريات البنيوية * (STRUCTURALISM):

إ ذا تساءلنا بادئ ذي بدء ما هي البنيوية وما هو منطقها ؟ فـــإن شـــولز (ROBERT SCHOLES) يجيب علي ذلك في كتابه :البنيويـــة فـــي الأدب (STRUCTURALISM IN LITERATURE) وبتعبير مختصـــر بـــأن" البنيوية في معناها الواسع هي طريقة بحث في الواقع ، وليـــس فـــي الأشـــياء الفردية ، بل في العلاقات بينها "(٥٧) ،كما أن البنيوية في معناها الأخص هـــي "محاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى " (٥٨) .

وأيا ما كان الأمر فلقد كانت الجهود النقدية لمدرسة النقد الجديد ومدرســـة الشكلانيين الروس، مع غيرهما من العوامل، موصولة بالجهود اللسانية للعـــالم السوسري فرديناند دي سوسير (DE SAUSSURE) (٥٩)، المهاد الأساســـي لظهور البنيوية ،وذلك منذ أن وصف دي سوسير اللغة بأنها نسق من الإشـــارات التي يصدرها الإنسان بصوته ، ومنذ أخذ في البحث عن طبيعة الإشارة ،وكونها اعتباطية مفرقا بين الدال والمدلول من ناحية وناظرا للعلامة بوصفها الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول من ناحية أخرى ، ثم تفريقه بعد ذلـــك بيـــن اللغـــة (LANGUE) والكلام (PAROLE) من حيث كون الأولى المخزون الذهنـــي للجماعة البشرية ،والكلام من حيث هو اختيار المتحدث لبعض هذا المخزون من أجل التعبير عن فكرة أو رســـالة ،ممتـــدا بذلـــك إلـــى تفريقـــه بيـــن الآنيـــة (SYNCHRONIC) من حيث هي دراسة اللغة بوصفها نظاما في عصر مـــا وبين التعاقبية (DIACHRONIC) من حيث هي دراسة اللغة حسب تطوراتها وتحولاتها التاريخية (٦٠).

وحينما اعتقد سوسير أن الكلام هو صورة اللغة التي تظهر على السطح فقد كان اعتقاده هذا مبنيا على فكرتين أساسيتين : الأولى فكرة أفلاطون عن المثال والصورة والأخرى نظرية فرويد في اللاوعي من حيث تجسد الصور والأشكال في اللاوعي (UNCONSCIOUS). لقد حاول سوسير أن يعضد هاتين الفكرتين القائمتين علي ثنائية المثال (التجريد) والصورة (الواقع) فاكتشف أن اللغة نتاج "يمثله الفرد بطريقة مجهولة" (٦١) أي أن صورها التي تظهر في أشكال فردية إنما هي تجسيد للنظام اللغوي الذي تخلقه تقاليد لغوية اجتماعية غير مرئية ،إن اللغة طبقا لما يرى سوسير تقع "خارج نطاق الفرد الذي لا يستطيع ابتكارها (خلقها) ولا تغيرها بنفسه ....إن اللغة تحدث فقط بفضل نوع ما من العقد الموقع من أعضاء الجماعة (٦٢) وعلى ذلك فإن نظام اللغة هو نظام عقلي أصلا له وجود قوي في كل عقل أو بصورة أدق في عقول مجموعة من الأفراد؛ لأن اللغة ليست موجودة بالكامل عند أي متكلم،إن وجودها الكامل فقط داخل المجموعة.

لقد شكلت أفكار سوسير ــ على نحو خاص ــ أساسا معرفيا وفكريا يمثل نقطة الانطلاق للنظريات البنيوية خصوصا في اعتقاده بأن أية دراسة لغوية لابد أن تكشف عن وجود نسق كامن وراء أية ممارسة إنشائية دالة دون الاعتماد على التلفظ الفردي (٦٣). ولقد كانت البنيوية عند أقطابها المؤسسين قائمة على تمثل مقولتي اللاوعي عند فرويد ،والنسق أو النظام عند سوسير، ويتضح ذلك عند كلود ليفي اشتراوس الذي كان يعتقدأن النشاط اللاشعوري للفكر يكمن في بعض أشكال مضمون ما متلما تظهر في اللغة، فيكفي الوصول

إلى بنية لاشعورية كامنة في كل نظام عام أو في كل عادة للحصول على مبـــدأ تفسير صحيح بالنسبة لأنظمة عامة أخرى وعادات أخـــرى (٦٤) . وكمـــا أن سوسير وجد أن النظام اللغوي هو نظام عام ؛لأنه يسير وفق شروط عقلية غـير واعية فإن شتراوس ــ بالمثل ــ وجد أن بعض الأنظمة الأنثرو بو لوجية أنظمة عامة ؛ لأنها لاشعورية فهي موجودة لدى شعوب ربما لم تعرف هـــذا النظـــام الأنثروبولوجي(٦٥).

وقد بدأ شتراوس يصب اهتمامه في دراسته للأساطير على" الكشف عـــن العلاقات التي توحد بين كل الأساطير، ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعـــات أساسية في كل تحليلاته البنيوية التي كان هدفها الكشف عن الأبنية الموحدة لتلك الأساطير حيث يرى أن هذه الأبنية الموحدة تتجلى بالكيفية التي ينبثق بها الفكـــو اللاواعي في الوعي "(٦٦).

ومن الأفكار التي أثرت في البنيوية كذلك ما اعتقده سوسير حول اللغة من حيث كونها "بنية مكتفية ذاتيا ومبررة ذاتيا "(٦٧) وقد كان سوسير ــ في تفريقه بين التعاقبيه والآنية ــ يولي أهمية خاصة بالجانب الآني في دراسة اللغة ممـــا أدى إلى أن تسيطر هذه الفكرة على الدراسات الإنسانية الأدبية ، وربمـــا لـــهذا السبب اعتقد شتراوس أن الظواهر الحضارية تنطوي على بنية،أي تتابع علاقات في شكل الظاهرة، وهي علاقات وظيفية ، وأن مثل هذه البنية مكتفية بذاتها ،أي أن قواعد تفسيرها نابعة من داخلها فقط ،دون أية إشارات خارجية، وذلك معنـــاه أن قواعد الظاهرة تفسر ارتباطاتها الخارجية ،وفي الوقت الذي كان يفكر فيـــه شتراوس هذا الفكر كان فلاديمير بـروب (VLADIMIR PROPP) يعـمل

على الشاكلة نفسها في تحليله عناصر التماثل والتكرار في الحكايات الخرافية ، حيث وجد أنها تنطوي على تجانس بنيوي، أي أن الحكايات الخرافية جميعها ذات عناصر تكوينية واحدة، ولها وظائف محددة (٦٨) وربما اتهم شتراوس بأنه استقى طريقته في تحليل الأساطير الشعبية من بروب نظرا للتشابه الواضح بينهما إلا أنه من الإنصاف القول بان شتراوس لم يتيسر له الاطلاع على كتاب بروب إلا من الترجمة الإنجليزية التي صدرت عام ١٩٥٨ أي بعد أن كان قد كتب أهم أعماله التي شرح فيها منهجه لكنه في الوقت نفسه يعترف بأمانة ودقة أنه ربما تكون شخصية جاكوبسون* قد لعبت دورا خطيرا في إلهامه طرفا من هذا المنهج إذ إنه تولى خلال الأربعينات نشر مبادئ الشكلية الروسية كتمهيد للبنائية الحديثة.

ألمحنا منذ قليل أن شتراوس كان قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخى والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لايسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة ،وأن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عونا، وأشد خصوبة من التحليل التاريخي (٦٩). ومرة أخرى تتلاقح الاتجاهات المعرفية نحو البنيوية فكان من أبرز مظاهر التلاقي الخصب بينها لتولد المنظور البنيوي الجديد، أن تجتمع أفكار شتراوس هذه المرة مع رومان جاكبسون العالم اللغوي الشهير، الأمر الذى أفضى إلى تضافر جهودهما " فكتبا معا تحليلا بنيويا لسونيت (القطط) لبودلير،عالم أنثروبولوجي بكل أدواته المنهجية في تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية في المجتمعات البدائية ،والعالم اللغوي بمحصوله الوفير في الدراسات الصوتية والإيقاعية واللغوية بصفة عامة (٧٠).

وعلى جانب آخر من السعي في الإطار نفسه كان رولان بارت (ROLAND BARTHES) وتودروف (TZVETANTODOROV) وجوليا كريستيفا (GULIA KRISTEVA) يبحثون عن بنية في كل قراءة لعمل أدبي ما ، ويجتهدون في ذلك لاكتشاف القواعد التي تنظم عمل البنية ، وإذا كان شتراوس يعنى بالكشف عن الأبنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للإنسان فإن البنيويين ــ في مجال الأدب ــ كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني ، طبقا لسوسير، في النص الأدبي ، فقد كانت جوليا كريستيفا تعرف النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة (٧١) ،وطبقا لمفهوم بارت فإن النص الأدبي وظيفته أن يجعل العلاقة المثالية بين المؤلف واللغة واقعا ملموسا من خلال كلمات النص نفسه . فاللغة عند بارت تمتلك نوعا من الهيمنة على مجريات تصنيف الكلام ؛ولذا فهو يصفها بأنها "سلطة تشريعية، اللسان قانونها " (٧٢).

ومن هنا فإن النص عند كل من بارت وكريستيفا هو عملية تجسيد لنظام اللغة ، وبناء علي ذلك تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب لاعتقادهم بأن اللغة تنتج المعنى وليست حاملة له فقط، ومن هنا شددوا على تحليل الأنماط الصوتية ، وأنماط الجمل وعلاقاتها، وكان ذلك قائما على رغبة منهم في الكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي يوجهه العقل بطريقة لاواعية.

وفي لحظة الكتابة يخلو وعي المؤلف من تلك العلاقات المعقدة التي ينطوي عليها خطابه، ولكن سلطة اللغة ـ طبقا لمفهوم بارت ـ هي التي تفرض نظامها على الشكل اللساني للكتابة

وبناء على ذلك فإن شكل الكتابة يعد وصفا لطبيعة ذلك النظام ،والكشف عن طابعه العقلي ، وبهذا يتضح أن الشكل اللساني هو الذي ينتج المعنى ،وليس العكس ؛ لأن هذا الشكل يحتفظ بتدوين ذلك اللاوعي المنتج لأنظمة اللغة. وليس من الغريب بعد ذلك أن نرى اعتماد النظريات البنيوية في دراساتها على ما أحرزه اللغويون من تقدم في دراسة الفونيمات "PHOEMES" التي هي عناصر المستوى الأدنى من نسق اللغة . وتبدأ الدراسة البنيوية بتحديد مثل هذه العناصر التي ربما لا يكون لها معنى مستقلا ،وهي أصغر عناصر تكوينية للغة، ثم ينتقل التحليل البنيوي إلى مرحلة أخرى تتضام فيها هذه العناصر في وحدات أكبر نسبيا ذات معنى هي الكلمات ،إلا أن الكلمة بمفردها خارج سياقها لا يمكن أن تكون ذات دلالة محددة ؛ ولهذا تتحول إلى النسق الأصغر وهو الجملة مكونة بذلك الوحدات الدلالية الصغرى التي تكتسب دلالاتها الأوسع مع الوحدات الأخرى داخل النسق ، وهنا يمكن تطبيق قواعد النسق العام للغة (قواعد النحو التي تحكم العلاقات بين الوحدات منتجة الدلالة) وحين يتم الربط بين الوحدات الدلالية الصغرى وتجميعها داخل النسق الأكبر وهو النص تتحدد الدلالة الكلية في إطار مبدأ بنائي معروف هو : مبدأ الثنائيات الضدية (BINARY OPPOSITION) والنقطة الأساسية في هذه الثنائيات الضدية "أن وراء استخدامنا للغة يكمن (نسق) أو نموذج من أزواج متقابلة تتضمن على

مستوى الفونيم : الأنفي/غير الأنفـــي ــ الصـــائت/غـــير الصـــائت (NON-VOCALIC/ VOCALIC)، والمجـــــهور وغـــــير المجـــــــهور (VOICED/UNVOICED)والشديد واللين"(٧٣) والشكل الآتي يوضح مـــا أسلفنا إليه :

فونيمات مجتمعة ــ كلمات مجتمعة ــ جمـــــلة ــ جمل مجتمعة ــ النص

أصغر	وحدات	وحدات	وحدات	النسق
عناصر	ذات	دلالية	دلالية	الأكبر
تكوين	معنى	صغرى	كبرى	
للغة				

أي أن دلالة الوحدة الكلية تنشأ في إطـــار: الكـــــلمة فـــي الجمـــلة، والجمـــلة في النص. وثمة مبدأ آخر أو نسق أكبر هو النسق العام الذي يحكـــم الإنتاج الفردي للنوع (GENER)وهو نسق نتحرك في اتجاهه انطلاقـــا مـــن النصوص الفردية أو منطلقين منه في اتجاه النص. وكما رأينا فإن منطلقات البنيوية كانت إلى حد بعيد تتجه إلى داخل النص؛ لذلك فإنها أغفلت في مراحلها الأولى البحث عن مرجعيات للعمل الأدبي ، فترى أن أية بنية إنما هي في المقام الأول علاقات لسانية متمركزة في النص نفسه أو علاقات فوق لغويـــة ، أي أن اللغة تشتمل على نسق من العلامات، ويؤكد ذلك الترابط الشديد بيـــن البنيويـــة وتطور اللسانيات سواء من جهة النزوع إلى التجديد أو من حيث إن اللغة تنتمي إلى مجال واسع يشملها هو مجال العلامات .

وبناء على ما سبق فإنه بوسعنا أن نرى فهم البنيوية ،وطبيعة القراءة البنيوية ذاتها من خلال منظريها الذين رأوا أن النص يتضمن معناه في داخله فحسب ؛ لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه ،وبما أن النص ــ طبقا لتعريف جوليا كريستيفا ــ جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة ، فإن المعنى الأدبي لا تتحقق ملموسيته خارج إطار هذا النظام (٧٤)؛ لأن العلاقة الأولى التي تربط المبدع بالنص الأدبي هي تلك العلاقة المثالية للاصطدام باللغة كما وصفها رولان بارت أكثر من مرة ، وإذا كان سوسير قد أكد على أن الطريقة الوحيدة لإظهار ذلك النظام وتعيينه هي دراسة اللغة دراسة تزامنية فقد اعتقد البنيويون أن أية ظاهرة إنما تنطوي على بنية أي على نمط من التماثل والتكرار في بنيات العمل المتقاربة والمتضادة معا(٧٥)، ومن هنا فإن النص بنية متضمنة للنظام اللساني، وهذا النظام قائم على نمط التشفير ، أي أن النص يتحول إلى شفرة (CODE) تستدعي القيام بجهد نظري وإجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل ، وذلك من خلال التمكن من وسائل التحليل اللساني المعاصر.

وهذا هو أهم ما تتميز به المقاربات البنيوية أو لنقل القراءت البنيوية ، حيث تصوغ المعنى من خلال بنية (مخبوءة للنص) ... وبهذا تصبح المشكلات اللسانية التي ينطوي عليها النص هي التي تقرر المعنى الأدبي وهذا ما سوف تنقده نظريات القراءة ، وجماليات التلقي فيما سنعرض له لاحقا. أيا ما كان الأمر فإن النظريات البنيوية ــ على تنوعها ــ قد أسست لمجموعة من

الأفكار والمبادئ أفاد منها النقد الأدبي في تطوره ، ويمكن تلخيص أهمها في النقاط التالية :

١ــ إحداث تغير شمولي وجذري في مفهوم نظرية الأدب حين لم يعد الأدب نظرية في الحياة ، وإنما أصبح نظرية في ظواهر الإبداع من منظورها الفني والجمالي على الصعيد اللغوي.

٢ــ محاولة إكساب التحليل الأدبي طابعا علميا دقيقا ، وذلك بعزل النص عن محوره التاريخي الذي كثيرا ما تسبب في إهمال النص الأدبي وتحويله إلى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية من ناحية ، ومن ناحية أخرى الحد من الأفكار الأيديولوجية التي كانت تتفهم النص على أساس افتراضات لا يمكن التحقق من صحتها التجريبية.

٣ــ أعادت البنيوية إلى النص الأدبي قيمته حين اعتبرته مركزا للقيمة في العمل الأدبي بوضعه في السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.

٤ــ استطاعت البنيوية أن تغير وتعدل من لغة النقد التي كانت سائدة قبلها ، وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية في مقاربة الأعمال الإبداعية ، ويكفي أن نشير ــ على الأقل ــ إلى أن مصطلح (البنية) ذاته في معناه النقدي المتطور كان من آثار هذه المدرسة.

وعلى الرغم من أن المذهب البنيوي استطاع أن يحرر النقد الأدبي من كثير من افتراضاته غير العلمية ، وعلى الرغم من أنه يعد مشروعا منهجيا أصيلا في محاولة الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة يتجسد عبرها تطبيق

النموذج المنهجي لعلم اللغة ، على الرغم من كل ذلك فإنه لم يسلم من تعرضه لكثير من الانتقادات نوجز أهمها فيما يلي :

١ــ الغموض والإبهام والمراوغة أحيانا جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة ، لقد كتبت كروزويل تقول بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية " بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما "، ولقد سبق أن هاجم ميشيل ريفياتير(MICHALE RIFFATER) ما كتبه جاكوبسن وشتراوس في تحليلهما لسوناتة بودلير حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية يستعصي فهمها لا على القارئ العادي ، بل على القارئ المثقف العارف " (٧٦).

٢ــ أخذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها عزلا تاما*، وذلك بإعلانها "موت المؤلف" لقد كتب بارت يقول "إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي ، وإن كان هذا العمل الأدبي ممهورا بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة ، وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل " (٧٧) ولا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة أن الأسطورة كلام ليس له مؤلف بعينه كما يبدو ، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى ،ومن الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارت أو غيره من البنيويين لم يكن أبدا يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية .

٣ــ إرجاء البنيوية لمفهوم القيمة في العمل الأدبي ، واختزال معنى الأدبية في الخصوصية اللغوية وحدها ، وهي مشكلة لا يمكن لأي دارس للأدب أن يتجاهلها مادام يبحث عن خطاب أدبي يتميز بخصائص نوعية مميزة تجسد موضوع العلم ، ومن الحق القول بأن تودوروف كان قد أكد على أن القيمة مصاحبة للبنية داخلية فيها ، وأن الحكم بوجودها يعتمد على البنية الكامنة في العمل لكنه لم يكشف لنا عن أبعاد العلاقة بين القيمة والبنية ، وهل هي علاقة الجزء بالكل أم علاقة اللازم بالملزوم أم السبب بالنتيجة ؟ (٧٨)

٤- عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي ،وهذا ما أكده جوناثان كاللر (JONATHAN CULLER) حين كتب يقول " إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي ، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره"(٧٩) بل إن تودوروف نفسه يعترف بأن " ظواهر المعنى التي تمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديدها بسهولة ومن ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعيا ــ عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات ــ لا يمكننا من استخراج المعنى (٨٠)

٥- تعد البنيوية بأن تأتي بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب ولكن هذه الدقة لها ثمنها ؛ إذ عندما يضع البنيوي "الكلام" موضع الإذعان إلى" اللغة " فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص وبالتالي فإنه يتعامل مع هذه النصوص كما لو كانت مادة مصنعة أنتجتها قوة خفية ، وبالتالي يظل البنيوي محكوما بتوصيف النص معنيا بالنسق العام والأنظمة الداخلية التي تحكمه دون وجود إمكانية التمييز الدقيق بين النصوص .

وأيا ما كان الأمر فإنه لاشك أن البنيوية استطاعت أن تطرح أفكارا ضدية لما كان سائدا في الممارسات النقدية ذات النزعة الإنسانية التي كانت تنظر إلى اللغة نظرة الوسيط بوصفها أداة للإمساك بالواقع ، وانعكاسا لعقل الكاتب أو للعالم من منظور المبدع بالمعنى الذي لا تنفصل فيه اللغة عن شخص المبدع أو تعد تعبيرا عنه وتجسيدا لأفكاره

جاء المنظور البنيوي معتمدا على الأفكار السوسيرية حول اللغة ليولي الاهتمام الأول للغة بوصفها نسقا او نظاما سابقا على الكتابة ، وصارت بنية اللغة هي التي تنتج الواقع من خلال عمليات التعارضات التي تحكم اللغة فلا يتحدد المعنى في هذه الحال إلا من خلال النظام اللغوي الذي يحكم الفرد .

الشعرية (POETICS)

يتمحور مفهوم الشعرية (POETICS) حول الإجابة على تساؤل ظل يأخذ شكلا من الجدل بين نقاد الحداثة على تنوعهم ، كان السؤال المطروح: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية ــ أية رسالة ــ عملا فنيا ؟

وإذا كان جاكبسون واحدا من أوائل النقاد طرحا لهذا التساؤل فإن نقادا آخرين مثل رولان بارت، وتودوروف وفراي وجاك ديريدا قد توسعوا في تفاصيل الإجابة عليه. يرى جاكبسون أن "الموضوع الرئيس للشاعرية* هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي ، وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ، ولكنهالا تقف عند حد ماهو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي،وإنما تتجاوزه إلى سبر

ماهو خفي وضمني ؛ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لايقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات،أي إلى علم السيميولوجيا العام(٨١).

وتتميز الشعرية عن اللغة العادية من خلال مفارقة أن الشعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي (ميتالغة) أو لنقل لغة عن لغة ، ومن هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين (٨٢): الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها عن الأشياء ، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة ، أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث ، وهذه هي الشعرية ، ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها ،وتستكشف تركيباتها الخفية.

وتتحدد مجالات الشعرية عند تزيفيتان تودوروف في ثلاثة أشياء:

١ــ تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

٢ــ تحليل أساليب النصوص.

٣ــ تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التى ينطلق منها الجنس الأدبي.

كما أن مجال الشعرية لايقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه فالشعرية ــ طبقا لتودوروف ــ تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود (٨٣) لذلك فقد عدها نورثروب فراي (FRYE) شرطا للفهم النقدي حيث قال إنه من الحتمي على المحلل لكي يفهم العمل الأدبي من أن يعمد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية، وباختصار لابد أن يكتب مستندا على إيمان بأن هناك أبنية كلية قابلة للإدراك

والتعريف في معرفتنا عن الشعر ، وهي ليست الشعر نفسه ،ولا ما فيه من تجربة ولكنها الشعرية "(٨٤) .

فالشعرية إذا هي الكليات النظرية عن الأدب ،نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له (٨٥). وبناء على هذا فالشعرية تحتوي الأسلوبية وتتعدّاها ،بل إن الأسلوبية فرع من فروع مجالات الشعرية "والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص) وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط . ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر. وهذا لا يقوم كأساس واف لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره. والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها ، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها " (٨٦) وإذا كانت قضايا مثل قضايا: لغة النص والقراءة ومفهوم القدرة اللأدبية من أهم ما يؤخذ في الاعتبار عند أية دراسة أدبية فإننا والحال هكذا لا نحتاج للأسلوبية ــ التي لا تعالج مثل هذه الأمور ــ بقدر احتياجنا للشعرية حيث نجد مفاتيح مناسبة لمقاربة مثل هذه القضايا.

الشعرية (POETICS)

(٢)

منذ أن فرق دي سوسير بين المحورين : الآني /التزامني (SYNCHRONIC)، والتعاقبي(DIACHRONIC) من حيث إن الأول يمثل دراسة اللغة بوصفها نظاما في عصر ما بينما التعاقبي يمثل دراسة اللغة بوصفها تطورات وتحولات تاريخية ، منذ ذلك التفريق نلاحظ ظهور موقفين متباينين لدي البنيويين ، فالتيار الرئيس للبنائية الأدبية يرى بالتفسير الآني للعمل الأدبي بوصفه محورا وحيدا لتحقيق الدلالة مع الاستبعاد التام للمحور التعاقبي هروبا من الارتباط بالتاريخ . بينما يرى البنيويون من أصحاب الفكر الأيديلوجي عدم إمكانية استبعاد التاريخ بوصفه قوة مؤثرة في تحديد الدلالة ، ومن ثم فالأولوية عندهم للمحور التعاقبي مع عدم استبعاد المحور الآني.

هذا الموقف المبدئي جعل البنيويين من أتباع سوسير يقفون على طرف نقيض من البنيويين الذين يرون أن العامل الاقتصادي والصراع الطبقي يتعدى تأثيرهما مجال الثقافة بجميع عناصرها ومنها اللغة ، وهو أمر يجعل مقولة الكيانات المستقلة مثل الوحدات اللغوية شيئا مرفوضا .

ولقد كانت " الشعرية بشارة الوعد البنيوي في النقد الأدبي وعلامة (العلم) الذي يحقق الأحلام المنهجية التي خايلت نقاد الأدب ومفكريه " (٨٧) خصوصا عندما جاءت بحل توفيقي تميزت به ألاوهو عدم التناقض فيها بين البعد الآني والبعد التعاقبي المرتبط بحركة التاريخ.

لقد جاءت الشعرية لتؤسس مواقفها على التعارض مع اتجاهين : الأول هو النقد الذي يتناول الأعمال الأدبية الفردية دون أن يشغله تأسيس علم أدبي ، فهو يكتفي بإظهار الحضور الفردي لكل عمل وهو الاتجاه الذي أخذ أسماء عدة مثل الشرح، التأويل، التعليق، التحليل، وهو ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه موضوعا معرفيا فريدا مكتفيا بذاته.

والآخر العلوم الإنسانية التي تقارب الأدب بوصفه موضوعا لمعرفتها أو مجالا لتجلي قوانينها التاريخية والنفسية والاجتماعية (٨٨). ويتأتى تعارض الشعرية مع هذين الاتجاهين من منظور أن "القاسم المشترك بينهما ــ وهو ما ترفضه الشعرية ــ هو إنكار الخصائص المحايثة في الأعمال الأدبية وتحويل مقاربتها إلى نوع من الترجمة ، أو فك الشفرة نتيجة اعتبار هذه الأعمال تعبيرا عن شيء خارجها (٨٩) وإذا كانت الشعرية قد وجدت ضالتها في الفكر البنيوى من خلال نموذجه اللغوى الذي يساعد كثيرا على تحقيق أملها في الكشف عن القوانين المحايثة لكل أشكال الممارسات اللغوية فإنه من الطبيعي أن تكون إنجازات علم اللغة الحديث التي اعتمدتها البنيوية ــ وعلى رأسها أفكار سوسير ــ حاسمة في تشكيل أهداف الشعرية وتحديد مجالها الوظيفي، ومن أهم ما اعتمدته الشعرية التمييز بين دراسة التعاقب الدياكرونية والدراسة الآنية السنكرونية.

وإذا كانت الشعرية تولي الحضور العلائقي للنسق في لحظة اكتشافه الأولوية فإن هذه الأولوية الخاصة بالبعد الآني (السنكروني)، لاتتناقض أو تتنافى مع البعد الخاص بالتعاقب (الدياكروني) وهو البعد المتصل بالتطور والتغيير.

لقد جاءت الشعرية إلى منطقة وسط تجعل التفسير الاستبدالي/التعاقبي ممكننا دون أن يتناقض كل طرف مع مواقفه المبدئية. وربما كان في المثال الذي ساقه شولز (ROBERT SCHOLES) حول الشاعر الإنجليزي المعروف جون دون (GOHN DONNE) ما يعزز هذه النظرة التكاملية ويوضحها ؛ لأنه يثبت توحّد الاستبدالية والتعاقبية في الرسالة اللغوية ، وذلك حين يرى أن الشاعر جون دون "لم يكن متمكننا فقط من ناصية اللغة الإنجليزية في عصره، لكنه أيضا دارسا ممتازا لشعر (دريدن) و(ملتون) و (شكسبير) مما مكنه من استيعاب اللغات الشعرية للماضي واحتفظ في أرشيفه اللغوى بمفودات بل بسياقات هذه المفردات يقول: " وهكذا كان باستطاعته إنتاج كلمات خاصة به داخل سياقات خاصة به،ومع ذلك رددت واكتسبت معاني من تجسيداتها السابقة في كلام أسلافه العظام ...

إن مفردات الشاعر الاستبدالية متتابعة بالمعنى الواضح للكلمة أي أنها تمتد في الماضي الشعري البعيد ،وتمد الكلمات بوعي بالماضي.. يبدو الأمر كما لو كان هناك مستوى من لغة الشعر التي لا تستطيع تحقيق استبداليتها إلا من خلال وعيها التعاقبي " (٩٠). كانت الشعرية تؤمن بأنه إذا كانت مهمة التاريخ الأدبي هي دراسة التغير في كل نوع أدبي فإن هذا لا يتأتى إلا من خلال دراسة مستويين في الوقت ذاته "مستوى النظر إلى التعاقب(دياكرونيا) كما فعل بلختين (MIKHAIL BAKHTIN) الذي درس متغيرات النوع في نمط بعينه، ومستوى النظر الآني إلى علاقات الأنواع بعضها ببعض عند لحظة معينة من لحظات التاريخ (٩١) ومن هنا يتأتى لنا فهم شعرية التعاقب بوصفها مهمة

موضوعية تحكم حركة النقد الأدبي،وتبتعد به عن الافتراضات والآراء الذاتيـــة والتاريخية القائمة على أسس غير علمية أو موضوعية. وحينمـــا عجـــز النقـــد البنيوي عن تقديم مشروع متكامل ومقنع عبر أنموذجه اللغوي لتفسير الدلالـــــة وإنتاج المعنى اتجه النقد فيما يسمّى بمرحلة ما بعد البنيوية إلى بدائل مضادة.

وقد كان النقد التفكيكي من أظهر هذه البدائل خصوصا إذا عرفنا أن كثيرا من نقاد هذا الاتجاه بدأ بنيويا حتى أخفق الأنموذج البنيوي في تحقيق طموحاتهم في صناعة مشروع منهجي متكامل للتحليل ،الأمر الذي جعل بعضهم يتحـــول إلى فلسفة اللغة والتفكيك. وربما كان رولان بارت على رأس هؤلاء النقاد الذين تحولوا إلى التفكيك ،بل هو من أوائل من بدأوا حركة التفكيك في الستينيات فيما يرى البعض (٩٤) بينما تحول بعض هؤلاء إلى الدراسات النفسية عـــن اللغـــة واللاشعور .

وإذا كان رولان بارت أحد الذين مهدوا لظهور التفكيكية فـــإن جـــــاك ديـــــريـــــدا (J. DERRIDA) يعد بحق المؤســـس للتفكيكيـــة بوصفـــها استراتيجية لمقاربة النصوص ونقدها. ليس من الغريب أن يحـــدث نـــوع مـــن التزامن في ظهور أعلام مدرسة التفكيـــك التـــي شـــهدها واقـــع الســـبعينيات والثمانينيات من هذا القرن ، حيث ظهر كثير من الأسماء.التي راحت تنتشر في تلك الفترة عبر أطروحاتها ومداخلاتها المختلفة من أمثال : جاك ديريدا ــ بـــول ديمـــــــــان (PAULE . DEMAN) ــ هيلـــس ميلـــر (.HILLIS MILLER) ــ وهارتمـــــان (G. HARTMAN) وهـــــارولد بلـــــوم (HAROLD. BLOOM) ــ وبربـــارا جونســـــون (.BARBARA JOHNSON) وغيرهم.

ليس من الغريب كذلك أن يشيع في الأوساط النقدية الغربية اقتناع عام بأن التفكيكيين خرجوا من عباءة البنيوية فما حقيقة الأمر؟ لننصت أولا إلى كلام ديريدا في كتاب من أهم مؤلفاته ألا وهو (WRITING AND DIFFERENCE.) أو (الكتابة والاختلاف) حيث يقول: "لما كنا نعيش في عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا،يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم في نفسه، في مفهومه ونظامه وطريقته ،بات يعرف أنه مقصور عن القوة التي ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب...ولكن البنية لاتتضمن الشكل والعلامة والتشكيل فحسب،هناك أيضا التضامن بين العناصر والكلية التي هي مشخصة دائما "(٩٥).

إن من يقرأ كلام ديريدا يتبين له أن العلاقة بين البنيوية والتفكيك علاقة من نوع جد خاص إذ إنها علاقة تمثل تمردا على الفكر البنيوي من ناحية ، وامتدادا طبيعيا له من ناحية أخرى. ولاشك أن الامتداد الطبيعي يكون بالاتفاق كما يكون بالاختلاف والتباين فما الذي يتفقان عليه ؟ وما أوجه الاختلاف ؟

بداية يمكن أن ننطلق من قواعد دي سوسير التي اتخذتها كل من البنيوية والتفكيكية أساسا للانطلاق سواء بالاتفاق عليها أو الاختلاف ، وما يتفق عليه البنيويون والتفكيكيون في العموميات أن اللغة بالنسبة لكليهما ليست عملية محاكاة ، إذ إنها نسق خاص لا تحدده الترتيبات والأنظمة الخارجية ، ولكن سياقه ونظامه الداخلي متمثل في القواعد النحوية الخاصة به،وهو ما يتحكم فيه

؛لذلك فهما يتفقان على التركيز على النص وقراءته من الداخل ، ونستطيع أن نلمس ذلك في مقولة ديريدا الشهيرة : "لايوجد شيء خارج النص " (٩٦) ومعنى ذلك إزاحتهما للتاريخ الأدبي التقليدي، وكذا فكرة تقسيم العصور وتتبع المصادر ؛ لأن كل ذلك من شأنه أن يبحث عن مؤثرات غير لغوية تبعد بعملية النقد عن دراسة الاختلافات اللغوية.

كذلك يتفق البنيويون والتفكيكيون في أن اللغة حلت في جبريتها محل القوى السلطوية السابقة عليها سواء أكانت ميتا فيزيقية أو غير ميتا فيزيقية ، ومن هنا "يتفق التفكيك مبدئيا مع البنيويين اللغويين حول مفردات أو مكونات النموذج اللغوي في شكله البسيط البعيد عن التعقيد ، فالعلاقة لها وجهان هما : الدال والمدلول وهما معا يساويان الدلالة "(٩٧).

يتفقان كذلك حول ما جاء به اللغويون ــ خصوصا سوسير ــ في الفصل بين الدال والمدلول يتضح تأثر التفكيك بمقولة سوسير الخاصة بأن العلامة والمعنى (المشار إليه)منفصلان "(٩٨) يتفقان كذلك على أن العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمل، وأن منشئ النص ليس له وجود سابق على هذا النص وإنما هو يولد معه في أثناء الكتابة ويتوارى نهائيا (يموت) بعد كتابته. وإلى هذا الحد من الاتفاق حول العموميات ينتهي الالتقاء بين البنيوية والتفكيكية " ففي الوقت الذي يتفق فيه الطرفان على الفصل بين العلامة والمعنى فإنهما يختلفان حول تفاصيل العلاقة بين الدال والمدلول "(٩٩) وعلى سبيل المثال لا الحصر فإنه إذا كان التوحد عند سوسير هو توحد بين المدلول ومفهومه ذلك المدلول المنفصل عن الشيء الخارجي المشار إليه فإن التوحد في التفكيك هو توحد بين المدلول والمتلقي.

(٢)

مثلما بدأت البنيوية بالتشكيك في المناهج التاريخية ومجافاتها للنص وعدم قدرتها على إعطاء نتائج علمية دقيقة بدأ مشروع التفكيك أيضا بالشك ولكنه شك في اتجاه معاكس. كان الشك عند التفكيكيين في المنهج العلمي ذاته، وعدم الوثوق في إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة ، ترتب على هذا أنه في حين اعتبرت البنيوية النسق هو الأساس في عملية الكشف عن البنية سخر التفكيك من النسق وشكك فيه بوصفه نظاما عاما قادرا على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة، لقد جاء التفكيك لينسف كل القواعد والقوانين ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل مستقلا عن دواله فاتحا بذلك أمام القارئ آفاقا من حرية تفسيره للعلامات.

وإذا كانت البنيوية قد نفت العلاقة بين تفسير النص وقصدية منشئ العمل فإن التفكيكية شككت في وجود تفسير نهائي للنص، وكان الخلاص في الإرجاء اللانهائي للمدلول ؛ ولذلك فإن وحدة النص عند البنيويين لا تتمثل في مصدره بل في الغاية التي يتجه إليها بينما ينفي التفكيكيون وجود أية مرجعيات يتجه إليها النص. وبينما يهدف المنهج البنيوي إلى أن يضيئ بنية النص بالنظر إلى حركة العناصر، وأن يصل إلى الدلالات فيه فإن التفكيكية ترى باستحالة الوصول إلى دلالات محددة حيث إن كل قراءة هي إساءة قراءة ، وبذلك تتعدد دلالات النص بتعدد القراءات إلى ما لانهاية ويظل المعنى مرجأ أبدا.

لقد كانت البداية عند دريدا هي إنكاره لقدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل لمشكلة الإحالة (REFERENCE) ، نفيه أن الدال يشير إلى

مدلول ، أو أن اللفظ يشير إلى معنى على وجه الحقيقة. لقد بنى ديريـــدا آراءه انطلاقا من مقولتين أساسيتين عند دي سوسير : الأولى أن العلاقة بيـــن اللفـظ (الدال) والمفهوم (المدلول) علاقة اعتباطية (ARBITRARY) فليس من سبب يربط مثلا بين الصوت(أسد) والحيوان نفسه ، والأخرى أن قيمة الدال والمدلول لا يحددها ما يقابلها بل تعتمد على الفرق بين ذلك الدال (المدلول) وبين الـــدوال (المدلولات) الأخرى جميعها ، فقيمة اللون الأحمر لا وجود لها إلا بقدر تميـــيز هذا اللون عن سائر الألوان الأخرى : البنيّ ــ الورديّ ... كما أننـــا لا نمـــيز الأصوات إلا من خلال اختلافها مع نماذج التشابه الصوتي القريبة منـــها مثـــلا كلمة (خان) لا نميزها إلا عندما لا نخلط بينها وبين كلمات مثل (حان ــ هـــان ــ بان ــ جان) وهكذا ..

ويستنتج ديريدا من الفرضية الأولى (اعتباطية العلامة) أن جميع الكلام له شرط الإمكانية وهو تدوين أو عرف سابق ، وإذا كانت العلاقـــة بيـــن الـــدال والمدلول تعسفية فإنه يستحيل وجود علاقة هرمية بينهما ، ولما كانت العلاقـــة المتبادلة بين الصوت والمفهوم موجودة بالفعل تجريبيا فإن ذلك يدل على وجـود عرف أو تدوين سابق ، وهنا تبدو الكتابة (التدوين)على أنها صورة ثانوية للكلمة المنطوقة بل هي شرط أساسي لها ، ومن هنا فإن فكرة العرف بذاتها ــ ومن ثم اعتباطية الإشارة ــ لا يمكن تصورها مـــن غـــير إمكانيـــة الكتابـــة وخـــارج أفقها(١٠٠) لذلك فإن تعريف دي سوسير ــ طبقا لديريدا ــ للكتابة على أنـــها صورة الكلام يناقض فكرته الأساسية حول اعتباطية العلامة ، هذا إذا اعتبرنـــا أن الكتابة هنا هي الدال الذي يخص مدلول هو لغة الكلام ؛ إذ لابـــد أن تكـــون العلامة بهذا المفهوم بين الكتابة/ الدال ولغة الكلام/ المدلول اعتباطية "ولا يمكن

أن نزعم وجود أي شبه و صورة بينهما ، تصبح الكتابة بهذا المفهوم عنصرا خارجيا بالنسبة إلى الكلام ؛ إذ لايمكن أن تكون (صورة) أو (رمزا) له ، وهي في الوقت نفسه أقرب إلى ذات الكلام ؛ لأنها لذاتها وفي ذاتها كتابة (١٠١) وبناء على ذلك يصبح الكلام مشتقا من بنية التدوين (العرف السابق) الذي قيل إنها تعتمد عليه ، وعند هذه اللحظة يجد المعنى نفسه عاريا من الحضور والهوية الذاتية.

وإذا عدنا إلى سوسير في مقولته إنه في اللغة لا يوجد شيء سوى الفروق فإننا نستنتج من ذلك أن القيمة اللغوية دالة الفرق ، وليست الهوية الكاملة ؛ لأن اللغة لا يمكن تحويلها إلى نظام مطلق للألفاظ الكاملة التي يمكن أن تضمن ثبات المعنى عن طريق هويتها ، وبناء على ذلك لا يمكننا تحديد المعنى في أي مكان داخل اللغة ، لأن مفهوم المدلول لا يكون حاضرا أبدا في ذاته في حضور لا يشير إلا إلى ذاته ، فكل مفهوم بالضرورة مدون في نظام يشير ضمنه إلى مفهوم آخر،وإلى جميع المفاهيم من خلال استغلال نظامي للفروق وهنا تتأجل هوية المعنى تأجيلا مستمرا عن طريق استغلال الفروق التي تكونها " (١٠٢).

ومن هنا سخر ديريدا من كل الفلسفات والنظريات التي تحاول أن تفترض وجود حقيقة سامية أو معنى متعالي يتجاوز نطاق الحواس بحيث توجد مثل هذه الحقيقة أو ذاك المعنى خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن ولا يتلوث بأي منها، وهذا ما يطلق عليه ديريدا مقولة الحضور (التسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق) وفي رأيه أن البنيويين أمثال شتراوس ولا كان قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل

الإنسان ، أي أن له حضورا خارج اللغة ومن هنا سخر من طموح دعاة البنيوية إلى اتباع المنهج العلمي.

من أجل الشكيك الواضح ــ لدى ديريدا ــ في اللغة وإحالاتها نجد ان تيار التفكيك بصفة عامة يتحاشى القوالب التعريفية الجاهزة ويتجنب المباشرة في التعريف ، فالتفكيكية إلى حد كبير تعطل وتعلق كل ما نأخذه قضية مسلما بها في اللغة وفي تجربة التواصل الإنساني واحتمالاتها المعتادة ...ثم إنه لايمكن تقديم التفكيكية بوصفها (نظرية) أو (نظاما) أو حتى مجموعة من الأفكار الثابتة المستقرة ، ومن يفعل ذلك يكون كمن يقف ضد طبيعتها (١٠٣) ومن هنا يأتي حديثنا عن مقولات التفكيك الأساسية بوصفه محاولة للكشف عن أفكار تتصل بالمقاربات النصية.

أولا : الكتابة أو علم الكتابة (GRAMMATOLOGY):

لما كان من أهداف ديريدا تقويض الفلسفة الداعية إلى إدراك الحضور أو المنطق ، وتفكيك التطلعات الفلسفية الممتدة منذ القدم والمتمثلة في ادعاء وجود شيء يسمى (الحقيقة) أو المدلول المتعالي خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن ، ولما كان ديريدا يحاول إثبات أن عمل اللغة ذاته يحول دون الوصول إلى إدراك (الحضور) أو (المنطق) فإنه يقدم إلينا بديلا عن سيميولوجيا دي سوسير وهو ما يسميه علم الكتابة.

كان ديريدا يقصد بمصطلحه "الكتابة العامة التي يسميها ARCHI ECRITURE. وهي تتضمن الكلام والكتابة العادية ، وعلم الكتابة في رأيه ثمرة لثلاثة عوامل هي بالتحديد: الكلمةGRAM وأوجه التشابه بين الكلمات TRACESوالاختلاف بينها DIFFERENCE (١٠٤).